

SIEGFRIED MAUSER (München/Deutschland)

***Träume am Kamin:* ein Zyklus deutscher Charakterstücke?**

Das Fragezeichen am Ende des Titels kann mehrfach bezogen werden; zum Ersten auf den Begriff eines Zyklus: Regers späte *Zwölf kleine Klavierstücke* op. 143 lassen zwar in ihrer Abfolge keine übergreifende Systematik erkennen – wie etwa durch Tonartenbezüge –, dennoch entspricht ihr Aufeinandertreffen einem wohl erwogenen Kontrastprinzip durch Temporelationen, das einen gewissen architektonischen Bogen spannt:

- | | | |
|-----|---------------------------|----------------------------|
| 1. | <i>Larghetto</i> | |
| 2. | | <i>Con moto</i> |
| 3. | <i>Molto Adagio</i> | |
| 4. | | <i>Allegretto grazioso</i> |
| 5. | | <i>Agitato</i> |
| 6. | | <i>Poco vivace</i> |
| 7. | <i>Molto sostenuto</i> | |
| 8. | | <i>Vivace (Etüde)</i> |
| 9. | <i>Larghetto</i> | |
| 10. | | <i>Vivace Humoreske</i> |
| 11. | | <i>Andantino</i> |
| 12. | <i>Larghetto (Studie)</i> | |

Anhand der Tabelle, die eine Beschleunigung von links nach rechts angibt, wird ein durchlaufender Wechsel zwischen schnelleren und langsameren Tempi erkennbar, den auch die beigegebenen Metronomzahlen bestätigen. Der schärfste Kontrast findet zwischen den Stücken 7 bis 10 statt – auf extrem langsame Tempi (Nr. 7: ♩ = 72, Nr. 9: ♩ = 58) folgen extrem schnelle (Nr. 8: ♩ = 160, Nr. 10: ♩ = 144); daran schließt sich eine Art Satzpaar an, das durch ein sanft retardierendes Tempoverhältnis (Nr. 11: ♩ = 72, Nr. 12: ♩ = 60) zum Ende führt – auch harmonisch dadurch miteinander verbunden, dass g-Moll am Schluss von Nr. 11 in nahezu barocker Manier nach G-Dur aufgehellt wird und so eine subdominante Verbindung zum nachfolgenden D-Dur des finalen Stücks herstellt.

Somit folgt die Gesamtanlage der zwölf Klavierstücke, deren Attribut ‚klein‘, wie später in Arnold Schönbergs kleinen Klavierstücken op. 19 auch,

auf ihre relative Kürze und nicht auf ein marginales kompositorisches Verfahren rückzuführen ist, einer lockeren Grunddisposition allein aufgrund ihrer Temporelationen: Dem relativen Kontrastwechsel zwischen Nr. 1 und 7 folgt eine spannungsreiche Verschärfung zwischen Nr. 7 und 10, der in eine latente, schrittweise Rückführung von Nr. 10 bis 12 übergeht.

Es wäre sicher übertrieben, aus diesen Erkenntnissen die grundsätzliche Konzeption eines Zyklus von Charakterstücken abzuleiten, dennoch wird programmatisch signalisiert, dass es sich doch um etwas anderes handelt als eine beliebig zusammengestellte Sammlung. Johannes Brahms hat im Kontext seiner Lied-Opera gerne von einem ‚Strauß‘, im Sinne eines Blumenbuketts gesprochen, das sich formal zwischen den Kategorien Zyklus und Sammlung bewegt – auch und gerade in Abgrenzung zu seinen tatsächlichen Liederzyklen wie der *Schönen Magelone* bzw. den *Vier ernsten Gesängen*. Der Beschreibungsmodus eines zusammengestellten ‚Blumenstraußes‘ scheint mir auch für Regers op. 143 angemessen: Traumsequenzen werden in großer Offenheit und dennoch einer lose durchschimmernden Ordnung aneinandergereiht.

Zum Zweiten gilt es, dem Gattungsbegriff des Charakterstückes nachzuspüren, seine Relevanz für op. 143 zu prüfen. Ursprünglich gehörten *pièces caractéristiques* dem französischen Umfeld des 18. Jahrhunderts an, erst ab dem frühen 20. erscheint der eingedeutschte Begriff vermehrt zur Bestimmung romantischer Klavierstücke des 19. Jahrhunderts. Allerdings erscheint die Terminologie generell nicht trennscharf geklärt und verschwimmt in Relation zu Begriffen wie ‚poetische‘ oder ‚lyrische Klavierstücke‘. Verwendet man den Begriff der ‚musikalischen Lyrik‘, wie im *Handbuch der musikalischen Gattungen* geschehen, als zentralen Oberbegriff, so rücken im Kontext der Romantik Klavierlied und Klavierstück eng zusammen – wohl am deutlichsten in Robert Schumanns Œuvre spürbar. Unter das Klavierstück *Warum* aus Schumanns *Fantasiestücken* op. 12 kann ebenso problemlos ein Text unter die kantable Oberstimme mit Fragegestus gelegt werden, wie umgekehrt beispielsweise der Klavier-Begleitsatz des ersten Liedes aus der *Dichterliebe* op. 48 *Im wunderschönen Monat Mai* als selbstständiges Klavierstück ohne Gesangsstimme auftreten könnte.

Dementsprechend kann das ‚lyrische Klavierstück‘ als allgemeine Bezeichnungskategorie begriffen werden, der auch Charakterstücke angehören. Entscheidend bleibt die Erkennbarkeit des ‚Charakteristischen‘, die ebenso Titel andeuten können – bei den *Träumen am Kamin* übergreifend für ein

ganzes Opus – wie direkte Textbezüge herstellen – so beispielsweise in den *Fantasien* nach Gedichten von Richard Dehmel des Zeitgenossen Alexander Zemlinsky. Auch Felix Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte*, bis auf eine Ausnahme ohne Titel, zählen zur Geschichte von Charakterstücken als lyrische Klavierstücke; ihnen liegt laut Komponist eine imaginierte, spezifisch musikalische Poesie jenseits direkter literarischer Bezugnahmen zugrunde – Schwester Fanny nannte in diesem Sinn ihr op. 2 *Lieder für das Pianoforte* und versieht sie mit der Anweisung „mit den Fingern zu singen“.

Zwar bleibt die Nabelschnur des Lyrischen zwischen Lied und Klavierstück auch bei Brahms erhalten, dennoch wird eine entscheidende Erweiterung vollzogen, da strukturelle Verarbeitungstechniken spezifisch instrumentalkompositorischer Tradition hinzukommen. Vor allem Aspekte motivisch-thematischer Arbeit werden wesentliche Charakteristika der späten Intermezzi, die eine stärkere Distanz zu poetischen oder gar sprachgebundenen Relationen andeuten. Die verstärkt instrumental disponierten Charakterstücke verlieren zwar ihre Nähe zu imaginierter Lyrik nicht, belassen diese jedoch auf einer abstrakten, nicht mehr direkt zugänglichen Meta-Ebene. Das lyrische Klavierstück erfüllt seinen Charakter in einer gewissen Distanz, die durch kunstvolle Verarbeitungstechnik hervorgerufen wird. Dieses Phänomen ist im Übrigen auch am Klaviersatz vieler Lieder feststellbar, am auffälligsten wohl in den Liedern der *Schönen Magelone* – insofern treffen sich bei Brahms aufs Neue die Entwicklungsgeschichte von Lied und Charakterstück.

Da mit den Werken von Brahms das unmittelbare historische Vorfeld Reger erreicht ist und bislang Charakterstücke als lyrische Klavierstücke ausschließlich der deutschen Tradition verhandelt wurden, stellt sich nun als dritte Frage die nach dem tatsächlich nationalen oder internationalen Idiom von op. 143. Diese soll im Folgenden durch Detailbeobachtungen einzelner Klavierstücke verhandelt werden:

Mit Nr. 1 *Larghetto* in B-Dur wird bereits ein auffälliger Bezug zu Brahms evident, der nahezu programmatisch wirkt; die für Brahms' Spätstil charakteristische Terzfall-Motivik wird von Reger aufgegriffen, die Nähe zu op. 119 Nr. 1 von Brahms, dem ersten Intermezzo seiner letzten Sammlung, wirkt ostentativ:



Notenbeispiel 1: Johannes Brahms, op. 119 Nr. 1, T. 1–3.

Larghetto (♩=66)
dolce espressivo

Notenbeispiel 2: Max Reger, op. 143 Nr. 1, T. 1–2.

Allerdings wird auch ein entscheidender Unterschied deutlich: Während sich der Terzfall bei Brahms in rein diatonischem Kontext vollzieht und die in einem Brief an Clara Schumann selbst bemerkten harmonischen Besonderheiten allein durch Intervallschichtung entstehen, wird er bei Reger von vorn herein durch die Achtelbewegung in der linken Hand chromatisch überhöht. Diese ‚Einfärbung‘ im ursprünglichen Sinn von *chroma* verbindet die Brahms'sche Welt mit Richard Wagner'schen Tendenzen, als ob Reger die grundsätzliche Aufforderung Zemlinskys an die Komponisten seiner Generation erreicht hätte, eine Integration Brahms'scher Form- und Strukturbildungen mit Wagner'scher Harmonik und Klanglichkeit herzustellen – vor allem in Schönbergs sinfonischer Dichtung *Pelleas und Melisande*, einem Werk des aufmerksamen Schülers, wirkt diese Intention werkbestimmend.

Die chromatische Durchdringung des Tonsatzes als wesentliches Grundprinzip aller zwölf Stücke von op. 143 kann sich allerdings vielfältige Allusionen suchen, so auch zu lyrischen Klavierstücken Schumanns. Schon die Gesamttitellei spielt wohl auf Schumanns *Träumerei* als einem der meist verbreiteten Charakterstücke des 19. Jahrhunderts an. Der Topos eines Abgleitens in metaphysische bis irrealen Welten kann zum Grundvokabular romantischer Empfindsamkeit gerechnet werden, dessen Wirksamkeit bis zum Orchesterzwischenenspiel *Träumerei am Kamin* in Richard Strauss' Oper *Intermezzo* aus dem Jahr 1924 reicht.

In Regers Nr. 3 *Molto Adagio* in A-Dur erinnert die fallende Skalenbewegung durchaus an einen ähnlichen, ebenfalls ‚sehr langsam‘ gehaltenen Prozess im vierten Stück aus Schumanns Sammlung *Bunte Blätter* op. 99. Das Absinken in eine andere, wohl besser gedachte Welt scheint dem Klangfluss eingeschrieben und erzeugt eine merkwürdige Zwischenstimmung von Verdämmern und dem gleichzeitigen Aufsuchen utopischen Neulands:

Sehr langsam.

Notenbeispiel 3: Robert Schumann, op. 99 Nr. 7, T. 1–2.

Molto adagio (♩=40)
espressivo, ma dolce

Notenbeispiel 4: Max Reger, op. 143 Nr. 3, T. 1–2.

Bei den wenigen Stücken aus Regers op. 143, die in Klammern gesetzte und nachgestellte Zusatzbezeichnungen tragen, fällt Nr. 10, *Humoreske* in d-Moll durch einen weiteren, direkten Schumann-Bezug auf. Ein radikal durchchromatisierter Scherzocharakter, der sich nicht selten auch in Sonatenkonzeptionen Regers wiederfindet, scheint die grotesken und skurrilen Dimensionen aus Schumanns Charakterstück-Zyklus aufzugreifen und zu radikalisieren. Auch Nr. 4, 6 und 8 tendieren in diese Richtung, bei Letzterem wird die latente Etüdenhaftigkeit als weiteres Charakteristikum dieses Charakterstück-Typus direkt als Angabe in Klammern angesprochen.

Als strukturell schärfste Kontrastierung dazu entfalten die langsamen Stücke Nr. 9 und 11 den wohl direktesten Bezug zu Wagner'scher Ton-satzstruktur. In weiträumiger Disposition tendieren diese Klavierstücke zu orchesterlicher Anlage, die man sich durchaus entsprechend instrumentiert vorstellen könnte.

Der durchlaufende 6/8-Takt von Nr. 7 dagegen spielt auf Gondellieder – Mendelssohns einziger direkter Bezeichnung in den *Liedern ohne Worte* – sowie auf die *Barcarole* (Fryderyk Chopin) als Charakterstück-Typus an, erneut durchgängig mit klangfärbenden Chromatizismen durchsetzt.

Dass für Reger als Anreger neben Mendelssohn, Schumann und Brahms für den Typus des lyrischen Klavierstücks, gleichsam als Vertreter der dominierenden deutschen Tradition, Chopin als wohl einzige ernstzunehmende Alternative hinzukommt, belegt am deutlichsten das mit *Studie* nachbetitelte letzte Stück aus op. 143. Es bezieht sich als einziges, über Allusionen hinausgehend, thematisch wie strukturell direkt auf ein bestimmtes, zitiertes Werk, das es, angelehnt an dessen Verlauf, ‚studienartig‘ umspielt. Der ostinate Verlauf im durchlaufenden 6/8-Takt von Chopins *Berceuse* wird ebenso direkt angenommen wie die entfaltete Diminutionstechnik, die Notenwerte fortlaufend verkleinert – bei Chopin wie Reger bis zu 64tel. Ähnlich dem assoziierten Brahms-Bezug in Nr. 1 wird beim direkten Chopin-Bezug in Nr. 12 von vornherein die melodische Linie figurativ umspielt, um eine größere harmonische Dichte zu erreichen:

Notenbeispiel 5: Fryderyk Chopin, *Berceuse* op. 57, T. 1–6.

Larghetto (♩ 60) (Studie)

espressivo, ma dolce

Notenbeispiel 6: Max Reger, op. 143 Nr. 12, T. 1–6.

Regers letzter ‚Strauß‘ von Charakterstücken scheint in faszinierendem Rückblick die Tradition der späten Klavierstücke von Brahms fortzusetzen und zugleich die Perspektive selbstbewusst zu erweitern. Die vielfältigen historischen Allusionen, die weitgehend der deutschen Tradition lyrischer Klavierstücke entstammen, behindern keinesfalls ihre übergreifende Ausstrahlung, die schon aufgrund der hochentwickelten Kompositionstechnik eine Beschränkung auf nationale Idiomatik verweigern. Auch Schumanns Charakterstücke entstammen deutscher Tradition und wurden international rezipiert, so etwa durch Claude Debussy, dessen Werk bekanntlich auch auf Reger eine faszinierende Ausstrahlung ausübte.